

## HISTORIA E IMAGEN

Beatriz de las Heras  
Universidad Carlos III de Madrid

Hay que tomar la palabra «documento»  
en el sentido más amplio, documento escrito,  
ilustrado, transmitido por el sonido, la imagen,  
o de cualquier otra manera<sup>1</sup>

Desde el desarrollo de la fotografía en el contexto de la Revolución Industrial, este soporte se convirtió en un elemento fundamental en tres ámbitos diferentes: el de la investigación científica (por registrar aquello que no podía ser observado directamente), el del arte (como forma de expresión artística) y el de la historia (por su capacidad de grabar aquello que se aparecía ante la lente de la máquina). La fotografía se convirtió en una técnica esencial para registrar el mundo, acercando al hombre a otras realidades que le eran desconocidas hasta ese momento. Como han señalado algunos investigadores, «así, el mundo se tornó portátil e ilustrado»<sup>2</sup>. A través del *clic* de una cámara fotográfica, se fijaba la memoria fragmentada del mundo, por ser la fotografía un «certificado de presencia»<sup>3</sup>. Sin duda, esa memoria se verá ampliada con la creación del cine, que permitirá acercar la realidad en movimiento, más tarde incorporando el sonido y finalmente respetando los colores originales de lo filmado.

Este deseo de fotografiar la realidad del hombre hizo que la imagen fotográfica se convirtiera en una fuente más que sugerente para acercar el pasado al historiador, quien encontró un filón en un soporte que rescataba la memoria del mundo tal y como se presentaba, debido, básicamente, a la capacidad de la fotografía para capturar el tiempo y cortar el espacio de lo que fotografía.<sup>4</sup> Por tanto, el historiador que centra su atención en el período denominado «contemporáneo» se ve, podríamos decir, obligado a emplear nuevas herramientas, las visuales, que suponen soportes de memoria diferentes a las tradicionales fuentes escritas. Para ello debe comenzar comprendiendo la naturaleza de los medios audiovisuales, como hicieron ya en los años 70 y 80 Boris Kossoy, Pierre Sorlin, Antonio Rodríguez de las Heras, Ángel Luis Hueso y José María Caparrós, entre otros.

A pesar de este interés, siempre existió un cierto recelo a la hora de considerar la imagen como una fuente primaria de investigación<sup>5</sup>, y se tomó como elemento ilustrador de otras. Algunos teóricos, como Mario Díaz Barrado<sup>6</sup> han reflexionado sobre este tema, señalando dos razones básicas. Por un lado, por la atadura del hombre a la tradición escrita como forma de transmisión del saber; por otro, y derivada de la anterior, porque el investigador encuentra dificultades para trabajar con una fuente de la que, aún hoy (aunque cada vez en menor medida), no se ha creado un sistema de interpretación cerrado: digamos que trabajamos con un tipo de documento cuyo estudio se encuentra en proceso de creación teórica. Por tanto, resulta del todo necesario establecer metodologías adecuadas de análisis.

Debemos partir de la base de que la relación entre imagen e historia se puede observar desde distintas perspectivas:

1. la imagen como FUENTE DE ANÁLISIS de la historia: cuando una fotografía o película se convierte en documento histórico visual de primer orden: por ejemplo, *La salida de los obreros de los talleres* de los Hermanos Lumière de 1895 es un documento histórico de 15 minutos de duración con un gran valor sobre usos y costumbres de una determinada época. La imagen se convierte, en este caso, en objeto de estudio de la historia y ayuda al historiador a recrear épocas pasadas.
2. la imagen como ELEMENTO MANIPULADOR de la historia: de nuevo, recurramos a un ejemplo visual: Iosef Stalin fue un gran especialista en trucar fotografías para mostrar aquello que quería mostrar<sup>7</sup>, como en la siguiente imagen en la que aparecen Voroshilov, Molotov, Stalin y Yezhov. Cuando este último se convirtió en un personaje incómodo lo eliminó de la fotografía, eliminándolo de la historia.



3. la historia, entendida como el paso del tiempo, como MANIPULADORA de la imagen: habitualmente los historiadores emplean una fotografía de Lenin dirigiéndose a las masas el 5 de mayo de 1920 como modelo de manipulación fotográfica. Afirman que años después, el gobierno de Stalin, eliminó la figura de Trotski (que aparecía en el lateral derecho de la imagen). Sin

embargo, y prestando atención a los detalles (la posición corporal del líder soviético, el tipo de tribuna en la que se apoya, y algunos detalles de la fachada que se muestra en segundo plano), se puede observar como la manipulación se produce por parte de los historiadores cuando afirman que se eliminó la figura del político y teórico revolucionario soviético, puesto que no se trata de la misma fotografía.



4. la imagen como ANTICIPO de lo histórico: en algunas ocasiones la imagen, a través del ingenio de los fotógrafos o cineastas ha conseguido preludiar el propio acontecimiento histórico, imaginándose a través de una cámara cómo sería. *Viaje a la luna* de Georges Méliès, que se convirtió en el primer ejemplo de cine ciencia-ficción, anticipaba, de manera muy *naïf*, en el año 1902 y en veintidós minutos de metraje, el viaje llevado a cabo por el *Apolo 11* el 21 de julio de 1969.
5. la imagen sirviendo como fuente histórica documental PARA OTRA FUENTE visual: durante la II Guerra Mundial, el fotógrafo Robert Capa se desplazó en la mañana del 6 de junio de 1944 en el barco *USS Samuel Chase* con la intención de desembarcar con la *Compañía Easy* del 16°.

*Regimiento de la Primera División de Infantería* en las playas de Normandía, para tomar imágenes (desde dos cámaras *Contax II* equipadas con objetivos de 50 milímetros) siguiendo al máximo su lema: «si tus fotos no son lo suficientemente buenas es que no estás lo suficientemente cerca»<sup>8</sup>.

Capa trabajaba para la revista *Life* en Londres, lugar al que mandaba los carretes para que fueran revelados en un laboratorio por su ayudante, Dennis Banks. El proceso debía hacerse de manera muy rápida debido a que el material llegaba a la capital británica con más de un día de retraso desde la fecha de la toma. El nerviosismo del momento y el interés por acelerar el proceso hizo que el ayudante de laboratorio secara las fotografías a una

temperatura demasiado elevada provocando que la emulsión se derritiera y solo se pudieran salvar once de las cuarenta fotografías que tomó el fotógrafo. A este conjunto se le conoce como *The Magnificent Eleven*.



Las fotografías se convirtieron en fuente documental básica para la reconstrucción de este acontecimiento en la película de Steven Spielberg *Salvar al Soldado Ryan*, estrenada en el año 1998.

Otro ejemplo más reciente es la fotografía de Joe Rosenthal, *Raising the Flag on Iwo Jima* para *The Associated Press* en 1945 (Premio *Pulitzer* de ese año), otra fotografía icónica del siglo

xx, en la que se observa un grupo de marines izando la bandera de los Estados Unidos en el monte Suribachi durante la batalla de Iwo Jima. De nuevo, la imagen fotográfica ha servido de inspiración para el cine: en el año 2006 se estrenó la película *Banderas de nuestros padres* de Clint



Eastwood, basada en el libro de James Bradley, hijo de uno de los soldados de Marina que aparece en la famosa fotografía tomada por Joe Rosenthal.

Tanto las fotografías de Robert Capa tomadas en Normandía como la fotografía de Joe Rosenthal capturada durante la batalla de Iwo Jima, son ejemplos de una fuente visual fotográfica sirviendo de fuente histórico-documental para una película.

6. la imagen como CATALIZADOR del desarrollo histórico: en muchas ocasiones una fotografía o película ha ayudado a avanzar en la investigación de un acontecimiento o suceso del pasado. Pongamos, de nuevo, un ejemplo: la versión de *Titanic* dirigida por James Cameron en el año 1997. El director empleó el buque *Akademik Mstislav Keldysh* y los submarinos *Mir I* y *Mir II* para realizar las tomas subacuáticas del barco hundido el 14 de abril de 1912, que emplearía en alguna de las secuencias del film. Aunque una expedición científica franco-norteamericana dirigida por Rober Ballard

descubrió y fotografió, el 1 de septiembre de 1985, los restos del naufragio del *Titanic*; no se obtuvieron imágenes en movimiento, de alta calidad y que mostraran un recorrido por el barco, hasta la inversión realizada por el director canadiense a finales de los años 90.

Sin embargo, cuando nos acercarnos al pasado a través de la imagen y desde la perspectiva de la historia, debemos tener en cuenta tres problemas:

1. El primero está relacionado con la SUBJETIVIDAD, en tanto que el acto fotográfico debe vincularse directamente con lo que rodea al fotógrafo y a los sujetos o elementos fotografiados. Este aspecto está directamente relacionado con que el fotógrafo capta un instante de un espacio seleccionando entre un conjunto de posibilidades, por lo que retrata un enfoque de una realidad pasada y muestra un punto de vista subjetivo que puede condicionar la mirada del lector. Como afirma Pierre Sorlin, «*toda imagen es una figuración*»<sup>9</sup>.

Veamos el siguiente ejemplo: madrileñas regresando a sus hogares tras el estallido de una bomba lanzada por la aviación enemiga durante la Guerra Civil Española. Las dos imágenes representan una misma acción: la visita de mujeres a sus casas tras un bombardeo. Sin embargo, el enfoque es diferente. Mientras la fotografía de la izquierda (sellada por el *Servicio Fotográfico del Ministerio de Exteriores Servicio de Propaganda*) retrata a una mujer abatida sobre las ruinas en el barrio de Tetuán de las Victorias, la fotografía de la derecha (sellada por la casa barcelonesa *P. Luis Torrents*) lo hace mostrando una actitud diferente de un grupo de mujeres y niños ante ese mismo hecho. En esta imagen el grupo no se sientan a contemplar el resultado de los proyectiles lanzados por la aviación facciosa, sino que intenta recuperar aquellos enseres que pueden ser útiles en su nueva residencia. Si ampliamos el estudio al conjunto de fotografías que se conservan en el *Fondo Fotográfico de la Guerra Civil Española* de la Biblioteca Nacional, podemos observar como la totalidad de fotografías de madrileñas que están selladas por los fotógrafos *oficiales* (entendiendo por *oficial* aquel que trabaja para una institución política o sindical) responde al prototipo de mujer pasiva, víctima de lo que ocurre, mientras que las fotografías tomadas por los fotógrafos *oficiosos* (aquellos que trabajan para las distintas casas de fotografía de Madrid y de otras localidades) muestran la imagen de una mujer combativa que lucha contra la sublevación desde la retaguardia. El motivo podría ser el siguiente: la imagen de la mujer de costumbres abatida que se retrataba en carteles, documentales y fotografías tomadas por las autoridades antifascistas resultaba más exportable para mostrar al mundo las siniestras consecuencias de una sublevación militar, que la imagen de una



mujer que intentó acomodarse a las exigencias impuestas por el estallido del conflicto.



En este caso los fotógrafos muestran dos caras de una misma realidad, ya sea de manera consciente (si la toma se realiza por encargo de la autoridad competente) o inconsciente (si la selección de determinadas fotografías se hace con posterioridad a la toma), de tal modo que la plasman como ellos la ven pero con una intencionalidad diferente en cada caso.

Pongamos un nuevo ejemplo: la Guerra de Crimea<sup>10</sup> y la Guerra Civil de los Estados Unidos<sup>11</sup> fueron los primeros conflictos que se fotografizaron<sup>12</sup>. Debido a la técnica fotográfica (no se podrá fotografiar escenas en plena batalla hasta que en el año 1925 los alemanes lancen al mercado la famosa *Leica*, una cámara revolucionaria de 35 milímetros mucho más ligera y manejable) de la que se disponía en ese momento solo se permitía la toma de imágenes una vez finalizado el enfrentamiento. Sin embargo encontramos un diferencia: mientras que el Gobierno Británico permitió a Roger Fenton, fotógrafo que trabajó en Crimea, realizar su labor a cambio del compromiso de no fotografiar a soldados heridos o moribundos (por lo que obtenemos una visión parcial y censurada del acontecimiento) para evitar el sufrimiento de los familiares de los soldados (y, por consiguiente, para evitar la retirada de apoyo a la intervención militar), el trabajo de Timothy O'Sullivan y Alexander Gardner, fotógrafos que laburaron en la Guerra de Secesión, muestra la crudeza de la guerra sin ese tipo de omisión, censura o autocensura<sup>13</sup>. Recuperemos las dos imágenes más conocidas de ambos conflictos: la fotografía de Roger Fenton *El Valle de la Sombra de la Muerte* tomada en 1855, y la fotografía de Alexander Gardner

*El último sueño de un francotirador*, tomada en el año 1863.

Es la misma situación que se produce en la actualidad en determinados conflictos. Sabemos que el Gobierno de los Estados Unidos ha censurado



las imágenes que de los soldados norteamericanos muertos en Irak se han tomado, por el mismo motivo que se censuraron las de Roger Fenton durante la Guerra de Crimea. De hecho, la publicación de la fotografía en la que se podían ver los féretros de soldados estadounidenses muertos en Irak llegando a la base aérea de Dover, supuso una gran conmoción nacional. Parecía como si, hasta la publicación de esa imagen, los norteamericanos no hubieran sido conscientes de las consecuencias de la guerra.

El tema de la subjetividad no solo afecta al momento de la toma, sino que se hace extensivo a la interpretación que el lector de la imagen hace de ella. Pongamos un ejemplo de diferentes lecturas

de una misma imagen fotográfica: el famoso trabajo de Yevgeny Khaldei, *Soldiers raising the flag of Soviet Union on the roof of Reichstag building*, imagen en la que se muestra la toma del Reichstag en el mes de mayo de 1945 por parte de un soldado del Ejército Rojo. Esta imagen se entendió, en aquel momento, como un símbolo del final de la II Guerra Mundial, sin embargo, hoy en día esa misma fotografía se ha convertido en el símbolo del inicio de la expansión comunista en la Europa del Este. Es decir, que la misma imagen tiene un significado diferente en lectores de distintas épocas. Esto se debe a lo que Jean-Marie Schaeffer llama *saber late-*



*ral*<sup>4</sup>, es decir, el conjunto de informaciones que no se desprenden de la propia fotografía y que el lector añade a través de su experiencia.

2. El segundo problema tiene que ver con la FUERZA DE PERSUASIÓN de la imagen. Como decía Abraham Moles, «al dirigirse a la sensibilidad, la fotografía está dotada de una fuerza de persuasión, conscientemente explotada por los que la utilizaban como medio de manipulación»<sup>15</sup>, de ahí que el análisis de la imagen deba tener en cuenta este poder evocativo y codificado. Recordemos que la fotografía se adhiere a la realidad aunque nunca deja de ser una representación de esa realidad. Esa fuerza de persuasión de la que hablamos se debe a la *fidedignidad*<sup>16</sup> que, a priori, se le atribuye a la imagen debido al nivel de credibilidad que la imagen fotográfica ha disfrutado desde sus orígenes, incluso algunos estudios hablan de la *naturaleza objetiva* de la fotografía:

Más allá de cualquier objeción que nuestro espíritu crítico pueda ofrecer, estamos obligados a aceptar como real la existencia de los objetos reproducidos, efectivamente representados, colocados delante nuestro, vale decir, en el tiempo y en el espacio<sup>17</sup>.

Lo que la fotografía, excepto en el caso de manipulaciones en el montaje, muestra es real (estuvo en el punto de mira de la cámara del fotógrafo) pero el historiador debe analizar si esa realidad fue recreada o no, o si esa toma de lo real, al descontextualizarse, deriva en una interpretación diferente. Podríamos emplear numerosos ejemplos sobre la supuesta recreación de las imágenes (de hecho podríamos remitirnos a alguno de los ya comentados, como el de las mujeres de Madrid regresando a sus hogares tras el estallido de una bomba durante la Guerra Civil Española) pero vamos a rescatar, quizá, uno de los más controvertidos y de la que, finalmente, se ha demostrado su no recreación: la fotografía tomada por Robert Capa en Cerro Muriano durante la Guerra Civil Española. Esta fotografía (a la que se le conoce como *Death of a Loyalist Soldier* o *Falling Soldier*) fue tomada por la cámara *Leica III* del fotógrafo el 5 de septiembre de 1936, y desde el mismo momento de su publicación en la revista francesa *Vu*, se especuló sobre la posibilidad de ser fruto un montaje por parte de su autor. La controversia finalizó en el año 1996 cuando se descubrió la identidad del miliciano fotografiado: se trataba de Federico Borell García, conocido como *Taino*, un tejedor de 25 años, activista de *Juventudes Libertarias* desde 1932 y que, al estallar la guerra, se alistó en las Milicias de Alcoy. Se comprobó que este hombre murió en Cerro Muriano el 5 de septiembre, desestimando la idea de la manipulación o recreación de la realidad.





En el caso de la imagen en movimiento, esa fuerza de persuasión se hace mayor. Pongamos un ejemplo: cómo la opinión pública norteamericana es convencida para apoyar la intervención de los Estados Unidos en la Guerra de Golfo<sup>18</sup>. En este caso se monta una historia a través de los medios de comunicación en la que una adolescente (una

supuesta enfermera) afirmaba haber sido testigo de cómo los soldados irakíes asesinaron a 50 niños, mientras se mostraba una sala de incubadoras de un hospital totalmente destrozada y una fosa en la que, supuestamente, fueron a parar lo cuerpos de los bebés. Esto hizo que, de manera inmediata, la opinión pública se posicionara a favor de la intervención y que organismos internacionales como la O.N.U. apoyaran esta decisión. Nadie puso en duda el argumento de la joven hasta que se descubrió que la joven era la hija del embajador de Kuwait en E.E.U.U. y que nunca estuvo en el hospital. En este caso, y al tratarse de una secuencia en movimiento y en la que se podía rescatar el testimonio oral de los implicados, la sensación de veracidad del espectador se multiplicó, hasta tal punto que no se puso en duda que el testimonio manipulaba la realidad.

3. El tercer problema, ya mencionado con anterioridad, se refiere al hecho de que la imagen «no ha logrado conformar un DISCURSO elaborado y penetrante como el que ha alcanzado la palabra a través del libro»<sup>19</sup>, de ahí que foros como el que nos reunió en septiembre en la Universidad Carlos III de Madrid sean tan necesarios.

Por tanto, una de las consideraciones más importantes a la hora de trabajar con la imagen para comprender la historia, es abordar la cuestión fundamental de la METODOLOGÍA DE ANÁLISIS y ahondar en indagaciones de orden teórico y metodológico. El punto de partida debe ser diferenciar lo que significa hacer «Historia de la imagen», «Historia de la fotografía», o «Historia del cine», y lo que significa hacer «Historia desde la imagen», «Historia desde la fotografía» o «Historia desde el cine». Estas dos preposiciones más que introducir un matiz señalan un abismo conceptual, ya que mientras hacer «Historia de la imagen» convierte a la fotografía o al cine en el OBJETO mismo de la investigación, hacer «Historia desde de la imagen» convierte a la fotografía o a la película en un INSTRUMENTO de investigación e interpretación de la historia.

Tras esta diferenciación, y una vez seleccionada la opción de realizar una investigación de la historia desde la imagen, convirtiéndola, por tanto, en un instrumento y no en el objeto a analizar, debemos tener en cuenta que el estudio que se enfrenta debe partir de:

- una PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR
- considerar la imagen como un documento histórico PORTADOR DE MÚLTIPLES SIGNIFICADOS<sup>20</sup>
- tener en cuenta SU NATURALEZA DE FRAGMENTO Y DE REGISTRO DOCUMENTAL, por lo que se hace necesario analizar el momento histórico circunscrito al acto de la toma de registro<sup>21</sup>
- realizar tanto un ANÁLISIS TÉCNICO (del artefacto, de la materia) como una ANÁLISIS ICONOGRÁFICO (del registro visual, de expresión) de la imagen, estudio que tendrá que tener en cuenta cada uno de los elementos que intervienen en el proceso de comunicación: desde el autor (el fotógrafo) hasta el mensaje (la fotografía), pasando por el lector (el espectador), el contexto y los filtros que rodean el acto de la toma y el acto de recepción, etc.
- tratar la imagen, como señala Antonio Rodríguez de las Heras, como un HALLAZGO ARQUEOLÓGICO: es una pieza que se localiza, se rescata, se limpia de los posibles restos que impiden al estudioso apreciar el documento, se determinan sus elementos constitutivos y se detectan informaciones que en él se contienen, para, finalmente, engazarlos con otras teselas de información que nos permitan re-construir ese pasado.

Parafraseando al novelista armenio-americano William Saroyan, una imagen vale más que mil palabras solamente si uno mira la imagen y piensa mil palabras ya que las fotografías han de *escudriñarse*<sup>22</sup> mil veces y evitar una mirada apresurada que nos haga perder información relevante para el estudio del pasado.

## NOTAS

- 1 Jacques Le Goff, Jacques, «Documento/Monumento», en *Enciclopedia Einaudi*, Lisboa: Imprenta Nacional-Casa da Moeda, 1985, v.1, p. 99.
- 2 Boris Kossoy, *Fotografía e Historia*, Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 22.
- 3 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós, 1994, p. 151.
- 4 Pierre Sorlin afirma que «la imagen analógica capta el tiempo, está en condiciones de detenerlo, hacerlo regresar a su fuente o acelerarlo». En *El «siglo» de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*, Buenos Aires: Biblioteca de la Mirada, 2004, p. 115.
- 5 Rescatando una idea del pensador Giovanni Sartori «... palabra e imagen no se contraponen. Contrariamente a cuanto vengo afirmando, entender mediante conceptos y entender a través de la vista se combinan en una ‘suma positiva’, reforzándose o al menos integrándose el uno

- en el otro. Así pues, la tesis es que el hombre que lee y el hombre que ve, la cultura escrita y la cultura audio-visual, dan lugar a una síntesis armoniosa». En *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Madrid: Taurus, 1998, p. 50.
- 6 Mario P. Díaz Barrado, *Imagen e Historia*, Madrid: Marcial Pons, 1996, p. 18.
  - 7 Aunque ya Lenin sabía de la conveniencia del retoque fotográfico, tal y como señala Nina Jushchova en su artículo «*Stalin y el recuerdo*», publicado en *El País* el 5 de Marzo del 2003: «Como rusa, sé bien lo que es reescribir la historia. La Unión Soviética se pasó un siglo retocando las verrugas que tenía Lenin en la nariz, maquillando las estadísticas de las cosechas y haciendo que el moribundo Yuri Andropov pareciera menos calavérico.»
  - 8 Esta actitud intrépida le llevó a la muerte el 25 de mayo de 1954 mientras acompañaba a un regimiento del ejército francés en un avance durante la Guerra de Indochina a petición de la revista *Life*. Le estalló una mina tras abandonar el *jeep* en el que se desplazaba.
  - 9 Pierre Sorlin, *El «siglo» de la imagen analógica...*, p. 14.
  - 10 Conflicto bélico entre el Imperio Ruso dirigido por Romanov y la alianza del Reino Unido, Francia, el Imperio Otomano y el Reino de Piamonte Cerdeña, que se desarrolló entre 1854 y 1856, y que tuvo su desarrollo, mayoritariamente, en la península de Crimea.
  - 11 Conflicto que tuvo lugar entre 1861 y 1865 y que enfrentó a fuerzas de los estados del norte contra los recién formados Estados Confederados de América, integrados por once estados del sur que habían proclamado su independencia
  - 12 Señalemos que el cine también se empleó como soporte para «memorizar» conflictos bélicos. La guerra entre británicos y colonos boers del África del Sur entre 1899 y 1902, y el conflicto entre rusos y japoneses entre 1904 y 1905, fueron las primeras guerras que se filmaron aunque, como en el caso de las fotografías tomadas en Crimea y durante la Guerra Civil Americana, la técnica no permitía tomar mas que imágenes antes y tras las batallas que se completaban con imágenes recreadas.
  - 13 Es ya en este período, como ha señalado Pierre Sorlin, cuando los tres usos principales de la fotografía quedan definidos: «Los gobiernos habían comprendido que podían utilizarla para establecer su propaganda y manipular a la opinión. Los comerciantes se habían dado cuenta de que en ella había una prodigiosa fuente de beneficios; ... Por último, los estados mayores se hallaban en posesión de un instrumento notable: filmar la guerra se convertía en uno de los medios de hacer la guerra». En *El «siglo» de la imagen analógica...*, p. 127.
  - 14 Jean-Marie Schaeffer, *La fotografía. Una imagen precaria*, Madrid: Cátedra, 1990.
  - 15 Abraham Moles, *La imagen*, México: Trillas, 1991, p. 186.
  - 16 Boris Kossoy, *Fotografía e Historia...*, p. 79.
  - 17 André Bazin, «The ontology of the photographic image», en *The camera viewed writings on twentieth-century photography*, Petruck R. Petruck, Nueva York: Dutton, 1979, p. 145.
  - 18 Conflicto armado entre Iraq y una coalición internacional compuesta por 34 naciones entre 1990 y 1991, motivado por la invasión iraquí al emirato de Kuwait.
  - 19 Como afirma M. P. Díaz Barrado en la introducción de su libro *Imagen e Historia...*, p. 18.
  - 20 Boris Kossoy, *Fotografía e Historia...*, p. 16.
  - 21 Boris Kossoy, *Fotografía e Historia...*, p. 17
  - 22 R. Weinstein y L. Booth, *Collection, use and care of historical photographs*, Nashville: American Association for State and Local History, 1977, p. 11.